

Rutas de la vanguardia. Cali y Medellín en los largos años sesenta	Título
González Martínez, Katia - Autor/a;	Autor(es)
Buenos Aires	Lugar
CLACSO	Editorial/Editor
2016	Fecha
Cuadernos CLACSO-CONACYT no. 3	Colección
Arte; Ciudades; Cultura; Medellín; Cali; Colombia;	Temas
Doc. de trabajo / Informes	Tipo de documento
"http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/posgrados/20160712024845/GONZALEZ-MARTINEZ.pdf"	URL
Reconocimiento-No Comercial-Sin Derivadas CC BY-NC-ND http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/deed.es	Licencia

Seguí buscando en la Red de Bibliotecas Virtuales de CLACSO
<http://biblioteca.clacso.edu.ar>

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)
Conselho Latino-americano de Ciências Sociais (CLACSO)
Latin American Council of Social Sciences (CLACSO)
www.clacso.edu.ar



Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales
Conselho Latino-americano de Ciências Sociais
Latin American Council of Social Sciences



CUADERNOS **CLACSO-CONACYT**

#3

**Rutas de la vanguardia. Cali y Medellín
en los largos años sesenta**

Katia González Martínez

González Martínez, Katia

Rutas de la vanguardia : Cali y Medellín en los largos años sesenta / Katia González Martínez. - 1a ed. -
Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CLACSO, 2016.

Libro digital, PDF - (Cuadernos CLACSO-CONACYT)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-722-194-7

1. Cultura. 2. Ciudad. 3. Colombia. I. Título.

CDD 306

Resumen

El texto expone las ideas que se están desarrollando en la investigación doctoral *Rutas de la vanguardia. Cali y Medellín en los largos años sesenta*. Se presentan los primeros ejes de análisis que indagan las circunstancias en las que estas dos ciudades colombianas fueron determinantes para la activación del medio artístico de la época. Asimismo, se muestra cómo los lenguajes de la vanguardia y las actitudes que subvirtieron la conformidad y rompieron con el tradicionalismo tuvieron como epicentro fundamental ciudades regionales. Se señalan características culturales de la época, como el papel del grupo nadaísta en Cali y la realización de dos festivales y una bienal que contribuirían a la circulación y recepción de ideas de lo que entonces se denominaba vanguardia: el Festival de Arte de Cali, el Festival de Arte de Vanguardia y la Bienal de Artes Gráficas de Cali.

Palabras claves: Cali, Medellín, años sesenta.

Introducción

El proyecto de investigación doctoral “Rutas de la vanguardia. Cali y Medellín en los largos años sesenta”¹, para el Doctorado en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pretende estudiar el modo en que ambas ciudades crearon unas plataformas de circulación de las corrientes vanguardistas de entonces que les permitió conectarse con el país y la región latinoamericana. En ese sentido, los eventos artísticos (festivales y bienales) internacionales —de iniciativa privada— lograron ser unas ventanas al mundo desde la provincia colombiana y una respuesta al centralismo de Bogotá: convirtieron a Cali y Medellín en epicentro de la dinamización del arte colombiano de los sesenta. Para analizar esta circunstancia, se escogieron

1 Esta denominación se extrae del libro *Periodizar los 60*, de Fredric Jameson, donde el autor plantea que, si bien los sesenta a menudo imaginados como el período en el que el capital y el poder del primer mundo están en retirada, en realidad puede fácilmente conceptualizarse como el período en el cual el capital está en una expansión completamente dinámica e innovadora, equipado con una completa armadura de nuevas y frescas producciones técnicas y nuevos medios de producción (1984: 30). En ese sentido, este proyecto doctoral pretende conceptualizar qué se entiende por “largos años sesenta” en el contexto colombiano y estudiar cómo las plataformas de circulación permitieron nuevas formas de producción artística.

como casos de estudios, en Cali, el Festival de Arte de Cali (1961-1970), el Festival de Arte de Vanguardia (1965-1968) y la Bienal Americana de Artes Gráficas (1971-1975), esta última realizada con el apoyo de la empresa Cartón de Colombia. Y en Medellín, la Bienal de Arte Coltejer (1968-1972), creada con el auspicio de la Compañía Colombiana de Tejidos (Coltejer), bajo la gestión de Leonel Estrada, evento en el cual se pudieron apreciar obras de arte que removieron los lenguajes tradicionales de ese momento. El papel protagónico de ambas ciudades y sus conexiones con el continente americano y el Caribe resulta ser determinante para la consolidación del contexto artístico de los largos años setenta.

Por “largos años sesenta”, se entiende un marco temporal que la investigación propone para este periodo. Inicia en 1958 con la publicación del *Primer manifiesto nadaísta*, escrito en Cali por el poeta colombiano Gonzalo Arango (Andes, Antioquia, 1931 - Tocancipá, Cundicamarca, 1976), hecho que funda el nadaísmo, movimiento intelectual contestatario. En dicho manifiesto, Arango reivindica la condición humana del artista y desacraliza su papel en la sociedad; denuncia el atraso cultural del país, producto del dogmatismo del sistema educativo confesional que imponía una rígida censura a las ideas modernas y le plantea a la generación de *cocacolos* (jóvenes) una lucha contra el orden espiritual y cultural establecido, haciéndose sentir con este cometido: “No dejaremos una fe intacta, ni un ídolo en su sitio” (1958: 34). Arango sostenía que representaba una porción revolucionaria en el campo de la literatura, afín a la revolución política y social. El nadaísmo se planteaba como la negación de todo lo muerto y la afirmación de lo vivo; y consideraba la estética una trampa de ratón, es decir, requería saber cómo roer el queso sin quedar atrapado. Por esa razón, su precepto fue el no sometimiento a ningún precepto y la libertad fue el valor esencial del arte. Los postulados del manifiesto lograron leer de forma anticipada ciertos debates y rupturas que se dieron en los sesenta, que resquebrajaron, por ejemplo, la postura dogmática de la Iglesia católica.

Esos largos años sesenta cierran en 1976, cuando se realiza la tercera edición de la Bienal Americana de Artes Gráficas en Cali. Entre 1974 y 1976, afloraron las dificultades para realizar las siguientes ediciones de los mencionados eventos artísticos, por problemas económicos de las empresas patrocinadoras. En los años ochenta se harán dos ediciones más de estos eventos, en 1981 y 1986, pero nunca con el mismo impacto internacional, hasta que finalmente desaparecen por la falta de un patrocinador.

El periodo en que se inscribe el proyecto doctoral coincide, por otra parte, con el régimen político del Frente Nacional (1958-1974), que alternó en el poder colombiano a los partidos políticos liberal y conservador y excluyó a la izquierda y otras opciones políticas de la contienda electoral durante dieciséis años.

La forma de gestión y organización de los eventos artísticos, sus estrategias de contacto con agentes del campo artístico internacional, el uso que llegó a tener la palabra *vanguardia* y los diálogos o cruces de historias entre ambas ciudades son aspectos que la investigación tomará en cuenta para mostrar unos centros activos en el mapa nacional que reconfiguran la forma de analizar la historia del arte colombiano en la década de los sesenta. Con la intención de presentar un avance, me concentraré en unos aspectos de análisis sobre Cali, una ciudad que recibe esa década en un contexto social caracterizado por el recrudecimiento de la violencia política en los municipios aledaños del Valle del Cauca, los desplazamientos del campo a la ciudad y una alta tasa de crecimiento poblacional. Se vive una efervescencia de la izquierda, una gran ola huelguística de trabajadores y movimientos urbanos por la tierra.

La irreverencia de la vanguardia

Cuando el grupo nadaísta de Cali decide realizar en 1965 el Primer Festival de Arte de Vanguardia, en Colombia irrumpe la palabra *vanguardia* para designar unas “nuevas” corrientes poéticas, teatrales y plásticas, además de unas acciones insólitas que en ese entonces no contaban con una etiqueta propia. La intención era vencer el conformismo, darle un remezón al statu quo de la sociedad colombiana por medio de la provocación, la irreverencia, el sarcasmo y una retórica beligerante que pulverizara cuanto mito hubiera emergido del “viejo” e invulnerable pasado. La fuerza subversiva que suscitaron los escándalos y las protestas de los nadaístas —hablar sin tapujos, sin recato, con una actitud desafiante frente a la vida— fue una demostración intangible de ese remezón que constituyó el advenimiento del nadaísmo.²

En Cali se contaba con dos instituciones educativas no formales, el Instituto Popular de Cultura (IPC) y la Escuela de Bellas Artes, donde se impartían clases de artes plásticas, danza, teatro y música. Esta ciudad, que en 1964 alcanzaba una población de 713.878 habitantes, congregó artistas e intelectuales alrededor de dos espacios creados desde los años cincuenta: La Tertulia —antecedente del actual Museo La Tertulia—, creado en 1956 para las artes, el cine y el debate; y El Taller,³ iniciado en 1960 como lugar de reunión y taller de cinco artistas, lugar donde confluyen dos vertientes artísticas, la abstracta, de Jan Bartelsman y María Thereza Negreiros, artistas inmigrantes de Holanda y Brasil, y la figurativa, de Tiberio Vanegas y los hermanos Lucy y Hernando Tejada.

En el ámbito artístico de Cali, el uso de la categoría *vanguardia* por parte del grupo nadaísta está ligado a una actitud contestataria y de fuerte ruptura con la tradición; y cierto convencionalismo que representaba el Festival de Arte de Cali (FAC) por incorporar en su programación, por ejemplo, conciertos de música clásica, teatro de la dramaturgia clásica y muestras del folclor nacional. El Festival de Arte de Vanguardia (FAV), en sus primeras ediciones, en cambio deseó activar un programa contracultural que removiera los anclajes de la tradición y abrió las puertas a otros lenguajes del teatro llamado de vanguardia que exploraba el director Santiago García, la literatura nadaísta y la nueva figuración americana de Pedro Alcántara Herrán y Norman Mejía, fundamentalmente.

Al año de haber escrito el manifiesto, en 1959, Gonzalo Arango, quien vivía entonces en Bogotá, dio una conferencia en Cali. Al finalizarla, el grupo que se reunió con él terminó creando el grupo nadaísta en Cali.⁴ El grupo nadaísta organizador del FAV estaba conformado por Pedro Alcántara Herrán, artista plástico, y los poetas Jotamario Arbeláez y Elmo Valencia (el “monje loco”), quienes trabajaron con la complicidad de Jesús Ordóñez, el director de la Librería Nacional. Ellos crearon, en 1965, el evento como respuesta al “festival oficial”, como le llamaban entonces al FAC. Ante los ojos de Arango, el oficial, “sin ser reaccionario ni academizante”, promovía la cultura con un poco de convencionalismo; en cambio, el de vanguardia “estimula y representa el arte de avanzada, se propone finalidades revolucionarias de orden estético y social, orientado a un cambio fundamental en la sociedad y en el hombre mismo” (Arango, 1966: 72). El Festival de Vanguardia fue más una alternativa a

2 El nadaísmo, en su momento, aglutinó y despertó el interés de artistas plásticos, críticos de arte, músicos roqueros y personas afines con los postulados nadaístas. El grupo nadaísta representó una provocación a lo establecido, un despropósito para el conservadurismo reinante.

3 El Taller se creó en una casa contigua a la estación del ferrocarril de Cali. Inaugurada en 1953, cuando el artista Hernando Tejada inició la elaboración de los murales *La historia de Cali* (1953-1954) y *La historia del transporte* (1955-1956).

4 En cabeza de Jotamario Arbeláez, Diego León Giraldo, Ducardo Hinestrosa, Alfredo Sánchez y Elmo Valencia. De este grupo, Sánchez y Giraldo se encargarían de la difusión de los escritos nadaístas por la prensa local en su recién fundado *Esquirla*, el suplemento literario del diario liberal *El Crisol*.

la institucionalidad-festival que una contraposición; según Arango, no era tanto una “disidencia solitaria”, sino más bien “una adhesión solidaria”, pues el FAC había logrado propiciar espacios de encuentro y un momento de apertura a la región latinoamericana.

Pedro Alcántara Herrán, entonces militante del Partido Comunista Colombiano (PCC), activó una discusión sobre el compromiso del artista en el ámbito artístico y político. En pleno auge del FAV, declaró, por ejemplo, en una entrevista de 1966: “Vanguardia es arte combativo, arte de transición” (p. 7). Cuando Herrán habla de “transición”, se refiere al periodo histórico signado por la violencia que, según él, exigía un arte comprometido con la realidad y una toma de distancia frente a la “libertad abstracta”. Su posición encarnaba una clara ruptura con las corrientes abstractas y de figuración formalista que representaban Fernando Botero, Édgar Negret, Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar y dos pintores extranjeros en Cali: Jan Bartelsman y María Thereza Negreiros. En el segundo FAV, uno de los actos centrales sería la exposición *Testimonios*, de Pedro Alcántara Herrán, Carlos Granada y Augusto Rendón, compuesta por pinturas, grabados y dibujos que sintetizaban tres postulados principales de la década de los sesenta: el arte testimonial, vinculado al conflicto social colombiano, el realismo o “la nueva figuración americana” y el compromiso con la vorágine de su tiempo.

Sobre ese marcado contexto político de las obras, el historiador del arte colombiano Germán Rubiano Caballero mencionó cómo los artistas asumieron una posición en la cual no se limitaron a ser meros espectadores. Augusto Rendón se consideraba “un participante de los problemas, un testigo de su tiempo” (1983: 1572), y por esta idea de que el arte servía de testigo de la realidad, se habló en esos años de un arte testimonial en Colombia. La historiadora del arte Ivonne Pini planteó que se fue desarrollando en tanto se iban conociendo los hechos de la violencia y se generaba una cierta resistencia a la hegemonía bipartidista al Frente Nacional (1987: 60). En ese sentido, una mirada más abarcadora de las artes entre los años sesenta y setenta, el testimonio, este relato basado en hechos reales, marcó transversalmente diversas creaciones en los ámbitos de la literatura, la música popular, el teatro, el cine y, por supuesto, la plástica colombiana.⁵

Los festivales en clave de ciudad

Un acento importante de la noción de vanguardia es su papel institucional, que ayuda a instaurar, legitimar o deslegitimar aquello que constituye el arte de avanzada. Para este trabajo de investigación doctoral, es fundamental concebir el evento artístico como estrategia de difusión e intercambio del arte nuevo, como zona de acercamiento con la escena internacional. Según la información recogida en la prensa, un festival podía programar alrededor de cien espectáculos, entre pagos y gratuitos, en diez días. Por la cobertura del festival, la ciudad se ganaría el mote de “Cali, capital cultural de Colombia”, y se convertiría en un lugar paradigmático, pues convocaba cada año artistas nacionales e internacionales, obras de teatro, conciertos, exposiciones, concursos de artes plásticas, cine,

5 En este análisis tengo en cuenta obras literarias como *Viento seco* (1953), de Daniel Caicedo; *Diario de un guerrillero* (en francés, 1968; en español, 1970), de Arturo Alape; *Cóndores no entierran todos los días* (1972), de Gustavo Álvarez Gardeazábal. En la música: *El barcino* (1968), sanjuanero de Jorge Villamil. En teatro: *Guadalupe años sin cuenta* (1975), del Teatro La Candelaria. En cine: *El río de las tumbas* (1965), del director Julio Luzardo y *En la tormenta* (1979), dirigida por Fernando Vallejo. En las artes plásticas, además de *Testimonios: Violencia* (1962), de Alejandro Obregón; *Solo con su muerte* (1963), de Carlos Granada; la serie de grabados *Violencia* (1964), de Luis Ángel Rengifo; *La cosecha de los violentos* (1968), de Alfonso Quijano Acero; *La nueva bandera colombiana* (1972 y 1974), de Augusto Rendón; la producción de grabado del Taller 4 Rojo, entre otros.

recitales y conferencias. El conjunto de actividades representaron una apuesta al fomento del arte y la cultura —por entonces sin parangón en el país— y una estrategia de recepción de las obras clásicas y modernas por igual.

En el marco de los festivales de arte de Cali se creó en la ciudad un circuito de espacios que incluía La Tertulia, el Teatro Municipal, la plaza de toros Cañaveralejo, el teatro al aire libre Los Cristales, el hotel Aristi o la rotonda de la Escuela de Bellas Artes. En suma, solo dos eran aptos para las actividades y los demás surgían como alternativa ante las limitaciones. En cambio, el FAV tenía como centro de operaciones la galería de arte en el sótano de la Librería Nacional y otros lugares, como sindicatos y el espacio público.

El festival oficial se organizaba desde la Escuela de Bellas Artes con el apoyo de la empresa privada, representantes de la burguesía caleña, y los gobiernos departamental y municipal. El evento tenía programación en las mismas áreas que se dictaban en la Escuela: artes plásticas, danza, música y teatro. Entre 1961 y 1965, dirigieron el FAC Fanny Mikey y Pedro I. Martínez, ambos actores argentinos de teatro, en compañía de Néstor Sanclemente, director de la Escuela. Luego, la dirección estuvo a cargo de mujeres que se fueron formando empíricamente en la gestión cultural: en 1966, Maritza Uribe de Urdinola,⁶ quien venía ejerciendo como directora de La Tertulia; entre 1967 y 1968, Martha Hoyos⁷ y de 1969 a 1970, Gloria Delgado.⁸

En un extenso artículo crítico para *La Nueva Prensa*, Marta Traba, crítica de arte argentina, cuestionaba justamente la recepción de una serie de exposiciones que veía el público sin discriminación alguna; y aunque dijo valorar un *pop* fresco, como el de Alberto Gutiérrez, María Thereza Negreiros o Hernando Tejada, en la cuarta edición del festival, se ensañó contra las malas tradiciones de la pintura colombiana —refiriéndose a ciertos *árboles genealógicos* que ella señala, por ejemplo, de Ignacio Gómez Jaramillo (en su condición de mal pintor) a Carlos Granada (ídem)— que fácilmente se heredan en la cultura subdesarrollada. El liderazgo de Fanny Mikey al frente de la institución-festival fue indiscutible. Traba lo traduce sintetizándolo en una frase: “[El] Festival de Arte de Cali es Fanny Mikey”; lo que a su vez le permite afirmar que en Iberoamérica no hay organizaciones sino personas, y estas se mimetizan tanto que las organizaciones “las alimentan con un dinamismo heroico” (1964: 48) que al final logra contagiar a quienes están a su alrededor.

La red de las revistas

Otro aspecto de interés para la investigación es analizar el papel de las revistas como red de circulación de las corrientes vanguardistas. La indagación de la ruta de la vanguardia lleva a buscar conexiones con jóvenes editores de revistas que publicaron el *Primer manifiesto nadaísta* y la producción de los nadaístas colombianos. En ese mapa editorial se encuentran: *La Bufanda del Sol* (Ecuador, dirigida en su primera época por Alejandro Moreano y Francisco Proaño), *Pucuna* (Ecuador, revista del grupo los Tzántzicos fundada por Ulises Estrella), *Los Huevos del Plata* (Uruguay, fundada por Clemente Padín), *Rayado sobre el Techo* (Venezuela, órgano oficial del grupo El Techo de la Ballena) y *Eco Contemporáneo* (Argentina). En *El Corno Emplumado* se publicaron dibujos de los colombianos Pedro Alcántara Herrán y Álvaro Barrios (quien en su momento se declaró pintor nadaísta); además, cartas de Gonzalo Arango y poemas de

6 Luego, desde 1968, Maritza Uribe de Urdinola se desempeñó como directora del Museo de Arte Moderno La Tertulia. Había trabajado como concejal de Cali, diputada a la Asamblea del Valle y secretaria de Educación del departamento.

7 Martha Hoyos se encargaría de la programación cultural de los VI Juegos Panamericanos de Cali realizados en 1971.

8 Quien ocupó el cargo de subdirectora del Museo de Arte Moderno La Tertulia desde 1970.

Jotamario Arbeláez y del historiador Álvaro Medina, quien entonces escribía crítica de arte en la prensa nacional bajo el seudónimo José Javier Jorge.

El Corno Emplumado/The Plumed Horn, revista mexicana bilingüe fundada por los poetas Margaret Randall y Sergio Mondragón, circuló por todo el continente gracias a la distribución del Fondo de Cultura Económica, con quienes se aliaron para lograr llegar a unos lectores ansiosos de la “nueva” poesía. Como recuerda Randall, los ejemplares se pasaban de mano en mano, como una red subterránea de eslabones que garantizaba la circulación. La publicación creó una red alternativa de jóvenes intelectuales, promovió expresiones y nuevos pensamientos estéticos, intercambios epistolares y propuestas gráficas de artistas entre los dos hemisferios del continente americano. Sobre esa distribución editorial, Cuauhtémoc Medina comenta:

Esta “circulación sanguínea de poesía” (para usar las palabras de la poeta peruana Raquel Jodorowsky) era la mejor representación del ambiente de diversidad y tolerancia de los sesenta latinoamericanos: punto de encuentro de la mundanidad mística de la generación *beat*, la seducción de la revolución cubana, y el budismo (Medina, 2007: 150).

Gonzalo Arango aprovechó las invitaciones que Fanny Mikey le hizo a participar en el FAC para dirigirle a *El Corno Emplumado* unas epístolas donde detallaba la anarquía de sus recitales de poesía y conferencias que siempre tuvieron buena recepción del público. Raquel Jodorowsky, invitada al cuarto FAC, en una carta enviada a *El Corno Emplumado*, narró su experiencia en el evento:

Dicté una escandalosa conferencia. Grité mi poesía desde escenarios. Me asaltaban en las calles para pedirme autógrafos. [...] El grupo nadaísta es un milagro. Por algo son muy combatidos. Yo nunca había visto un pueblo entero viviendo la exaltación de la poesía como un partido político. Después de mi recital, traté de salvarme de la efusión caleña y me refugié en mi cuarto a oscuras en el hotel. Me asustó el éxito. O el ruido de la muchedumbre (1964: 97).

En el Festival de Arte de Vanguardia confluyeron una vertiente política, como la del pintor y grabador Pedro Alcántara Herrán, y una más anárquica, como la de Jotamario Arbeláez y Elmo Valencia. Eso permitió que la realidad, el realismo, la experimentación, la narratividad no lineal, el humor negro y la provocación fueran los ejes del movimiento. En el primer festival, de 1965, los artistas nadaístas Alcántara Herrán y Norman Mejía pintaron a cuatro manos una gran tela blanca al tiempo que le explicaban al público su “inexplicable” pintura. En el segundo, los nadaístas pusieron en la picota pública la tradición de la literatura colombiana representada en Cali por *María* (1867), novela romántica de Jorge Isaacs: colgaron de los árboles numerosos ejemplares del libro y titularon su exposición *El libro inútil*. Luego, quemaron las obras junto a periódicos como *El Tiempo*, *Occidente* y *El País*. Estas acciones públicas, como lo sostiene Arbeláez, inspiradas en los *actos pánicos* de Fernando Arrabal y Alejandro Jodorowsky, eran hechos efímeros que escandalizaban, gestos que mostraban su actitud anárquica ante la sacralización y conmemoración de la tradición.

A ambos festivales los movía la inconformidad. Gonzalo Arango opinaba que eran una protesta a la indiferencia del Estado, el mercantilismo y la avaricia de la clase dirigente del país; sus crónicas sobre ambos festivales, publicadas en *Cromos* y *La Nueva Prensa*, lograron una corresponsalia permanente de los eventos y repercusión en Bogotá. Arango era prolífico, controversial, inconforme y un provocador público. Gracias a los festivales, Cali abrió una ventana al mundo y una posibilidad de recepción de los discursos emergentes del arte y

la literatura. José Gómez Sicre (Cuba), Jorge Romero Brest (Argentina) y Marta Traba (Argentina) dieron conferencias en distintas ediciones del FAC sobre arte moderno. Esta última fue invitada a los FAC por Fanny Mikey, y cuando los nadaístas decidieron armar su propio bastión, Traba, simpatizante del nadaísmo, participó del FAV con la conferencia “La cultura de la incultura en Colombia”, una crítica a la concepción de la cultura vista con pasión y no como conocimiento. Su ponencia era un ajuste de cuentas sobre lo que se entiende por *cultura nacional* y sobre el rol del público desinformado que juzga sin conocimiento, una crítica que reforzaba lo dicho ya en *La Nueva Prensa*.

Estado actual de la investigación

Para la presente investigación, es necesario mostrar cómo se ha ido construyendo el concepto artístico de vanguardia, categoría histórica que nombra el periodo comprendido entre las dos primeras décadas del siglo XX, inscrito en Europa y Rusia, de gran revolución para las artes plásticas. Luego, en los años sesenta, debido a las actitudes de los artistas y sus procedimientos plásticos, se acuñó el término neovanguardia, que supone una lectura crítica de este movimiento artístico. Entonces, ¿de qué hablamos cuando hablamos de vanguardia? Los planteamientos críticos del teórico alemán Peter Bürger y del historiador y crítico de arte estadounidense Hal Foster exponen unos presupuestos y problemas que complican su historia y aportan nuevos ejes de discusión, por ejemplo, la crítica que este último lleva a cabo del libro de Bürger, *Teoría de la vanguardia* (1974). En este análisis, es fundamental revisar cómo se ha adoptado este término en América Latina, qué nociones propias se han construido para nombrar aquello considerado vanguardia. La enunciación de zonas de vanguardia en América Latina ha contribuido a señalar otra genealogía de la vanguardia, que subvierte la idea unidireccional de influencia y complejiza su irrupción en contacto con otras disciplinas, la cultura visual, la historia local o las condiciones sociopolíticas. Teniendo en cuenta que en Colombia no hubo un movimiento vanguardista en los años veinte, se analizan las circunstancias por las cuales esta palabra designa la producción artística de una generación joven de los años sesenta que empezaba a renovar los lenguajes del arte existente.

La consulta en archivos privados y públicos, la revisión bibliográfica y la consulta de la prensa de la época permite concretar la concepción y desarrollo de los eventos artísticos de estudio, las respuestas y polémicas que generaron, y cómo se constituyeron en plataformas de circulación y de intercambio entre las diferentes manifestaciones artísticas, por donde las personas, ideas, debates, instituciones y hasta tecnologías crearon una red de relaciones regional.

Bibliografía

- Arango, Gonzalo (1958). *Primer manifiesto nadaísta* (Medellín: Amistad).
- . (1966). “Los festivales de arte de Cali”, en *Cromos* (Bogotá), N.º 2545, 11 de julio.
- Bürger, Peter (2000 [1974]). *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Península).
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Madrid: Akal).
- Giunta, Andrea (2004). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (Buenos Aires: Paidós).
- Jaramillo, Carmen María (2012). *Fisuras del arte moderno* (Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño).
- Jodorowsky, Raquel (1964). “Cartas. Lima, julio 21 de 1964”, en *El Corno Emplumado* (México), N.º 12, octubre.

- La Patria* (1966). "Quién es Pedro Alcántara Herrán en el arte nacional", en *La Patria* (Manizales), 3 de julio.
- Longoni, Ana (2014). *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta* (Buenos Aires: Ariel).
- Medina, Cuauhtémoc (2007). "Publicando circuitos", en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997* (México: Universidad Nacional Autónoma de México).
- Pini, Ivonne (1987). "Gráfica testimonial: mediados de los sesenta a comienzos de los setenta", en *Arte en Colombia* (Bogotá), N.º 33, mayo.
- Rubiano Caballero, Germán (1983 [1975]). "Figuración política", en *Historia del arte colombiano*, tomo 11 (Barcelona: Salvat).
- Traba, Marta (1964). "Cinco días en Cali - Fanny. Grandezas y miserias de la cultura subdesarrollada", en *La Nueva Prensa* (Bogotá), 4-10 de julio.

CUADERNOS CLACSO-CONACYT

El **programa de becas CLACSO-CONACYT** es una iniciativa de movilidad académica regional orientada al campo de las ciencias sociales y las humanidades cuyo principal objetivo es apoyar la formación de investigadores de América Latina y el Caribe que realizan estudios de posgrado en instituciones académicas mexicanas.

A lo largo de su historia, México ha sido un país de referencia y un espacio clave para el desarrollo de los académicos e intelectuales latinoamericanos. Continuando esta tradición, numerosos programas de maestría y doctorado de excelencia mexicanos han recibido en sus aulas a estudiantes procedentes de América Latina y el Caribe a través del programa CLACSO-CONACYT.

Los trabajos reunidos en los **cuadernos CLACSO-CONACYT** constituyen avances de investigación en diversas áreas del conocimiento del campo de las ciencias sociales y las humanidades, producidos por los estudiantes que forman parte del programa. A través de esta iniciativa, CLACSO contribuye a continuar fortaleciendo y ampliando el trabajo de cooperación y desarrollo académico en América Latina y el Caribe.



El **Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales** es una institución internacional no gubernamental con estatus asociativo en la Unesco, fundado en 1967. En la actualidad, reúne a 542 centros de investigación y posgrado en el campo de las ciencias sociales y las humanidades situados en 41 países de América Latina, el Caribe, Estados Unidos, Canadá, Alemania, España y Portugal.



CONACYT

Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología



CLACSO